Quêtes littéraires n° 6, 2016

Paul Kana Nguetse Université de Dschang, Cameroun

Hybridité artistique et hybridité identitaire dans *Tels des astres éteints* (2008) de Léonora Miano

Introduction

Depuis l'*Intérieur de la nuit* (2005) en passant par *Contours du jour qui vient* (2006), l'œuvre romanesque de Léonora Miano est caractérisée par l'émergence et l'alternance polysémique des éléments pris à d'autres arts. Dans cette hybridation artistique qui est devenue l'une des lois de sa poétique romanesque, l'intrication ou l'imbrication art sonore/art littéraire tient une place de choix. En effet, la musique s'y inscrit comme un véritable motif scriptural qui imprègne, à de degrés divers, l'ensemble de son système romanesque. Plus que les deux textes mentionnés précédemment, c'est dans *Tels des astres éteints* (2008) que l'on assiste, au fur et à mesure qu'on le lit, à une combinaison féconde du littéraire et du musical. Ce dernier s'y présente sous forme de références et de citations qui sonorisent l'écriture et érigent le texte en des archives de la mémoire discographique. Plus qu'un art qui altère fortement le discours romanesque, la musique participe de la construction, de la régulation et de la dynamisation du système des personnages. Aussi permet-elle à l'auteure de postuler et de défendre l'hybridité identitaire qui est un des crédos de sa création littéraire. En se servant de l'approche intermédiale dans sa « perspective dialogique et polylogique[1] » (Paul, 2015 : 10), l'actuelle réflexion se propose d'explorer les (en)jeux interartistiques de la relation écriture-musique.

Dr Paul Kana Nguetse – enseignant-chercheur de littérature francophone et comparée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dschang (Cameroun). Adresse pour correspondance : Université de Dschang, Département des Langues Étrangères Appliquées, BP 49, Dschang, Cameroun ; e-mail : kanapaul83@yahoo.fr

1. Cette perspective vise à étudier l'expressivité des formes artistiques en vue de mettre en exergue les différences, les similitudes ou les complémentarités sémiotiques d'œuvres relevant de domaines artistiques différents.

1. L'hybridation musico-littéraire

Lorsque l'on observe bien les discours d'escorte du roman, on s'aperçoit qu'ils manifestent bien l'hybridation entre l'art littéraire et l'art sonore. En effet, les discours péritextuels, en l'occurrence les épigraphes et les intertitres, proviennent du domaine musical. Dans cette section, il sera question de démêler en vue d'expliquer les relations que le péritexte entretient la musique.

1.1. Les épigraphes

L'épigraphe est une citation placée à l'orée d'un texte ou de la section d'un livre. Genette la définit comme « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » (Genette, 1987 : 134).

Les sections du texte de Miano sont chapeautées par les extraits de chansons. Ils apparaissent sous forme de citation dont la fonction est surtout de guider le lecteur sur l'orientation sémantique ou idéologique du chapitre. Ils se joignent aux intertitres pour planter le décor de l'ambiance musicale.

En guise d'illustration, « Dream of a land my soul is from » [2] (*TAE* : 19) est la citation placée à l'entrée du premier chapitre. Il s'agit d'un extrait de la chanson *Afro Blues* des jazzmen Mongo Santamaria et Oscar Brown Junior. Elle peut se traduire : « Je rêve de la terre qui berça mon âme ». En effet, selon Amok et Shrapnel, l'Afrique est une enfance qu'ils n'ont pas guérie. Pour Amandla, elle est à la fois un mythe et un désir profond, inscrits aussi dans l'enfance. *Afro Blues* comme section du roman, peint des personnages écartelés entre l'Ici (l'Afrique) et l'Ailleurs (Europe), entre cauchemar et féerie. Ainsi, cet extrait est congru aux situations de tourments identitaires que vivent les personnages. De plus, le fait que cette citation soit extraite d'un morceau qui allie traditions africaines et jazz afro-cubain peut être un indice de l'hybridité identitaire qui tiraille Amok et Shrapnel.

Pour ce qui est de la citation « Bumpy road confuse a body, leads a trusting soul astray » (*TAE* : 111), elle est tirée du tube *Straight Ahead* d'Abbey Lincoln et de Malcolm Earl Waldrom. En traduction, elle peut signifier « Un chemin escarpé embarrasse le corps, égare les âmes résolues ». La section qui porte ce titre est consacrée à la voie que les personnages ont choisie de suivre dans la vie. Les trois personnages sont certains des chemins empruntés ; mais au fil de la lecture, le choix se révèle incertain, même si les motivations sont compréhensibles.

« Try to think that love's not around… Still, it's uncomfortably near » (*TAE* : 201) est une citation d'*Angel Eyes* des jazzmen Earl Brent et Matt Dennis. Elle signifie : « Penser que l'amour est absent et pourtant d'une proximité inconfortable ». En effet, *Angel Eyes* de laquelle est empruntée la citation, est une chanson, une ode à l'amour à la fois fantasmé et réel. La section ainsi titrée aborde le rapport à l'autre. Dans le cha-

2. Les références à l'ouvrage analysé de Léonora Miano (*Tels des astres éteints*) seront désignées par la mention *TAE*, suivie du numéro de la page.

pitre, l'amour, comme l'indique justement la chanson, est forcément compliqué en ce sens que les personnages tiennent à ce qu'il souscrive au moindre principe de leur vision du monde. Plusieurs relations amoureuses entre les personnages échouent d'ailleurs du fait de l'opposition des visions du monde. Si Amandla ne vit pas pleinement l'amour avec Amok, c'est parce qu'elle a une idéologie que son partenaire récuse. « It's begins to tell, round midnight » (*TAE* : 271) est une portion de *Round Midnight* de Bernie Hanighen et Thélonious Monk. Elle pourrait se traduire : « ça commence à se faire sentir autour de minuit ». Le chapitre apparaît comme le temps des remises en question. Ce titre est aussi le temps qui passe et indique que le parcours de chacun doit connaître une issue. C'est justement dans cette section que les protagonistes, réalisant qu'ils ont perdu trop de temps, prennent leur destin en main et décident d'affronter la vie.

L'extrait musical mis en relief dans la partie intitulée *Left Alone* est : « There's no house that I can call my home, there's no place from which I'll never roam » (*TAE* : 347). Cet emprunt de la chanson de Mal Waldron peut signifier : « Aucune maison ne m'appartient, il n'est pas de lieu que je ne puisse quitter ». La section décrit l'issue, le lieu où les personnages se trouvent après avoir parcouru les chemins adoptés. Cet air suggère le déchirement, l'errance et le sentiment d'être apatride. Elle est le signe de leur volonté de s'enraciner quelque part. Chez Amok en effet, « le pays c'était cet indestructible en soi. (...). La distance n'avait pas fait du pays un paradis perdu. Il ne s'agissait toujours que d'un séjour infernal dont il cherchait la sortie » (*TAE* : 45). Bref, l'Afrique est au centre de leur préoccupation ; elle est à la fois proche et inaccessible, édénique et infernale (*TAE* : 298). Les éléments péritextuels étudiés montrent que les romanciers sont des férus de jazz. Par ailleurs, ils sont un indicateur de leur culture musicale. Léonora Miano en est consciente : « Je travaille toujours en musique, le jazz m'aide à structurer mes romans. Si j'ai souhaité un titre de jazz pour chaque chapitre, c'est pour que le lecteur connaissent l'étendue des cultures qui me composent » (Nicot, 2008).

En fin de compte, les épigraphes étudiées sont à prendre comme des cautions pour les textes et des hommages aux musiciens et critiques de jazz cités. Ces marques paratextuelles inspirées de l'univers du jazz sont la preuve que les processus jazzistiques et les processus littéraires sont en communication, laquelle préfigure la commutation entre les deux systèmes sémiotiques dans le texte.

1.2 Les intertitres

Les intertitres « ou titres intérieurs, sont également des titres, et comme tels, ils appellent le même genre de remarques » (Genette, 1987 : 271). Optionnels (sauf dans le cas des recueils de nouvelles où ils sont obligatoires ou souhaitables à tout le moins), ils divisent un livre en plusieurs sections que sont les parties, les chapitres, les paragraphes.

Dans le roman, les intertitres sont puisés dans le creuset du jazz. Il s'agit, en fait, des compositions que la romancière choisit dans le répertoire du jazz pour intituler

les parties de son œuvre. Ce faisant, elle donne ainsi la possibilité aux lecteurs de choisir librement le chapitre ou la section par laquelle il souhaite commencer l'activité lectorale. Au demeurant, il s'agit d'une technique empruntée à la configuration et au fonctionnement d'un orchestre de jazz. De fait, en jazz, tout est organisé de manière à ce que chaque musicien soit *ipso facto* soliste. Le « chef d'orchestre », s'il existe, leur donne la possibilité de faire montre de leur savoir-faire instrumental. Tout musicien peut improviser, dans l'ordre et pendant que les autres jouent en *mezza voice*, sur les accords de la composition musicale à réaliser. L'objectif de cette technique semble être de ne pas emprisonner le genie de l'instrumentiste comme c'est le cas dans la musique classique. En outre, cette organisation du texte imite la structure hachée et syncopée des chansons de jazz.

A priori, *Tels des astres éteints*, tant au niveau du titre qu'au niveau des illustrations, n'affiche pas sa filiation avec le jazz. Mais, l'atmosphère musicale est enclenchée depuis le sommaire ; lequel annonce la construction thématique et formelle du récit.

En effet, le corpus présente un sommaire dont toutes les composantes proviennent de l'univers du jazz. Ledit sommaire est constitué de huit titres qui méritent tous l'attention au regard de leur portée sémantique : Intro : come Sunday : *monodie*, Afro Blue : *berceau*, Straight Ahead : *parcours*, Angel Eyes : *rencontre*, Round Midnigth : *tournant*, Left Alone : *demeure*, Outro : Come Sunday : *monodie*, Bande-son. Comme nous l'avons dit, l'ambiance musicale est annoncée à l'orée du texte par le narrateur, Entity, qui introduit et conclut l'ensemble du texte en revisitant le thème *Come Sunday* (*TAE* : 13 ; 401). Ce thème est une chanson de Duke Ellington extraite de l'album *Black, Brown and Beige* conçu comme une exposition musicale de l'histoire des Noirs américains.

Les deux intertitres qui encadrent l'ensemble du récit sont constitués ainsi qu'il suit : *Intro : Come Sunday : monodie* (*TAE* : 13), *Outro : Come Sunday : monodie* (*TAE* : 401). Les trois concepts qui les (les intertitres) structurent ont un sens en musique. En fait, l'intro est la partie introductive d'une composition musicale et une monodie est un chant à une seule voix ou à plusieurs voix à l'unisson. *Come Sunday*, à en croire les premières paroles[3], est un aveu de l'existence de Dieu et de la certitude qu'avec sa bénédiction nous pouvons aspirer à la vie éternelle. Léonora Miano s'approprie la chanson et en détourne le sens comme le montrent ces propos du narrateur : « Je n'ai pas su à qui adresser mes prières. Des siècles de prières ne nous ont pas donnés de septième jour. La couleur est encore sans repos, qu'on croie s'en évader ou bien qu'on s'y enfonce. Des siècles de prières ne nous ont pas délivrés. Le dernier culte a dévoré nos pièces poisseuses. Nous sommes demeurés à genoux » (*TAE* : 18).

3. Ooooh.../Lord, dear Lord above, God almighty,
God of love, Please look down and see my people through.
I believe that God put sun and moon up in the sky. (…)
I believe God is now, was then and always will be.
With God's blessing we can make it through eternity.

De ce qui précède, on remarque que Miano propose, à la place d'une adaptation littéraire du thème, une interprétation qui, dans le domaine du jazz, consiste en une reprise différentielle des thèmes ou des standards. Sous un autre angle, l'intro et l'outro peuvent se lire comme une supplique adressée aux Africains et aux Afro-descendants afin de les inviter à renaître et à illuminer le monde. Le narrateur appelle ainsi l'Afrique et les Africains à un éveil de conscience, à prendre en main leur destin qui a été longtemps géré par l'Occident :

> Ce n'est plus l'œil du voisin, avec sa paille, qui nous accroche à la couleur. C'est le nôtre, nous qui ne nous savons plus : hommes tout simplement [...] Résident de l'affect, il défaille devant l'analyse, la seule question qui vaille. La régénérescence. La recréation. L'avènement d'un être neuf, qui aurait digéré sa peine (*TAE* : 402-403).

Même si le texte est écrit dans un style de prière, il reste que l'auteure exhorte, contrairement à Duke Ellington, les Africains à une réorientation de leur vision du monde ; ceci afin qu'ils s'inscrivent dans l'histoire et participent véritablement à l'avenir du monde ainsi que le prescrit le narrateur Entity : « On te dira encore absente de l'avenir du monde [...] Il ne leur appartient pas de t'honorer. C'est à la couleur de connaître sa place » (*TAE* : 404). Au total, la relation qui unit les deux textes est essentiellement dérivationnelle. En fait, la romancière a recours ici à un procédé intertextuel que l'on appelle le pastiche et qui consiste en l'imitation sérieuse du style d'un auteur.

En plus de « Come Sunday », les titres de chansons chapeautant les cinq parties du roman sont tous extraits du répertoire musical. En effet, le titre de la première section, « Afro Blues » (*TAE* : 19), est une co-composition du chanteur Oscar Brown Junior et du percussionniste Mongo Santamaria. Il est l'un des premiers morceaux qui a réussi la fusion entre le jazz latin et les traditions africaines. La romancière utilise le même mode de titrage dans la deuxième section de son œuvre. De fait, son intitulé, « Straight Ahead » (*TAE* : 111), est un air des musiciens Abbey Lincoln et de Malcolm Earl Waldrom. L'album à proprement parlé porte sur la triste condition des Noirs (Africains et Américains) dans les années 1960. Tout comme les précédentes sections, le troisième chapitre porte un titre tiré de l'univers musical. Ce titre, « Angel Eyes » (*TAE* : 201), est une chanson des jazzmen Matt Dennis et Earl Brent composée pour un film noir (réalisé en 1963 par Joël Newton) où se mêlent histoire d'amour et enquête policière. « Round Midnight » (*TAE* : 271), le titre du quatrième chapitre, est un standard de jazz dont la paternité revient au pianiste Thelonious Sphère Monk. En ce qui concerne le dernier chapitre, il porte le titre « Left Alone » (*TAE* : 347). Mélopée des chanteuses Billie Holiday et Malcolm Waldron, ce titre s'articule autour de la difficulté dont a été victime nombre de jazzmen.

En conclusion, les intertitres musicaux ont un rendement sémantique dans la signification des sections. Ils rythment musicalement la progression des intrigues et fonctionnent comme des sortes d'intermèdes insérés par les auteurs pour épicer la lecture.

2. Alternance musique/écriture et hybridité identitaire

À la vérité, l'hybridation est à comprendre comme intégration « au corps romanesque de nouvelles quantité de savoirs, de nouveaux moyens de représentation qui doivent se mesurer avec la puissance du discours et les positionnements inédits du sens » (Krysinski, 2004 : 36). Autant dire que l'alternance musique/littérature dans le texte de Miano à un rendement sémantique ou une intentionnalité qui mérité d'être mise en lumière.

De fait, les prises de position des personnages de Miano par rapport à la question d'identité correspondent à ce qu'elle nomme « les identités frontalières » et auxquelles elle a dédié le roman. Selon l'écrivaine, la notion de « frontière » désigne

> l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride (Tchamitchian, 2013).

Sa multi-appartenance culturelle correspond à l'ensemble des cultures qui la composent. La romancière écrit donc dans l'écho des cultures africaine, française et anglo-saxonne. C'est pourquoi on rencontre dans le texte des personnages venant de plusieurs contrées. Amandla est guyanaise tandis qu'Amok et Schrapnel sont africains. Le narrateur indique d'ailleurs leur posture identitaire dans le passage ci-après : « Le monde noir avait besoin, non pas qu'ils rêvent à des mythes, mais qu'ils existent en tant que Nordistes rattachés à la matrice subsaharienne. Qu'ils cessent de migrer en permanence en leur for intérieur, d'être des nègres errants, nulle part chez eux » (*TAE* : 80).

Si les personnages vivent au Nord, ils partagent néanmoins un sentiment d'errance et d'apatridie. Ils sont animés par le désir de s'enraciner quelque part, ainsi que le suggère l'extrait de Billie Holiday, extrait de *Left Alone* : « There's no house that i can call my own (...) » (*TAE* : 247). Cette errance et ce statut d'apatride font de l'identité un sujet préoccupant pour les personnages : Amok, descendant d'un Africain qui a trahi les siens en aidant le colonisateur, le pays représente cette enfance meurtrie et violente dont il ressent la blessure inguérissable, cette culpabilité historique impossible à appréhender : « Le pays, c'était cet indestructible en soi. [...] Pour Amok, la distance n'avait pas fait du pays un paradis perdu. Il ne s'agissait toujours que d'un séjour infernal qu'il cherchait » (*TAE* : 45). Personnage hybride né en Afrique et vivant en Europe, « ce qui le préoccupe c'était trouver une appartenance compatible avec son statut hybride. Lui qui ne parlait pas la langue de ses ancêtres » (*TAE* : 77). Selon Schrapnel, il faut penser à l'éclosion d'un « Noir du Nord » qui serait une sorte d'Européen attaché aux valeurs culturelles subsahariennes : un Afropéen. Bien plus, l'Afrique est, d'après lui, un impératif à penser son identité de Noir au Nord.

Comme on le constate, les deux personnages militent pour une identité hybride ; ils sont des hybrides culturels qui oscillent entre l'Ailleurs et l'Ici. Et le narrateur de conclure : « [quand] on les regardait [...], on reconnaissait en eux les cultures subsahariennes [...]. Ils étaient lointains et proches néanmoins » (*TAE* : 78).

La présence du jazz, comme musique essentiellement hybride, participe de la construction et de la promotion de la vision identitaire de l'auteur. Composé à partir des éléments culturels issus de l'Occident et de l'Afrique, le jazz apparaît comme la métaphore musicale de l'identité frontalière qui n'est qu'une dénomination différente de l'identité hybride. Il s'agit, non pas d'une identité racine enracinée dans un lieu de rupture, mais plutôt d'une identité ancrée dans un lieu où les cultures, les civilisations se croisent et s'hybrident. Miano le résume dans l'extrait suivant :

> [Le jazz est] la rencontre de la ruralité du blues avec l'urbanité, c'est la mutation des rythmes, donc de la vie, et bien entendu, le croisement d'une empreinte africaine – bien plus présente dans le blues ou les worksongs – avec une forme de sophistication, de raffinement à l'occidentale. Le jazz est cette esthétique qui mêle harmonieusement des univers apparemment antagonistes. En cela, il est la plus exacte transposition musicale de ce que je suis : un être culturellement hybride, mais pas sans ancrage. Le jazz a son origine : l'Amérique noire et son passé. Et j'ai la mienne : l'Afrique subsaharienne et son histoire (Tchamitchian, 2013).

Par *frontière*, Miano entend une multi-appartenance identitaire, « [Une Identité] ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent...où les mondes se touchent inlassablement » (*TAE* : 27).

La Guyanaise et icône rasta, Amandla, semble ne pas partager cette idée. Pour elle, l'Afrique représente « le rêve du Pays Primordial » (*TAE* : 83). Son unique objectif, son vœu le plus cher, c'est un retour aux sources : « pour elle, dit le narrateur, se réaliser, ce serait retrouver l'origine » (*TAE* : 288). Le médium sonore, les styles et le goût musicaux des personnages participent finalement de la construction de ces postures identitaires. Plus qu'un simple élément permettant de construire la diégèse et de dynamiser les actions des personnages, la musique est un vecteur, un moyen de construction du statut identitaire.

Parlant d'Ajar, personnage blanc, son entente avec Amandla est conditionnée par le fait qu'il aime les mélopées sahéliennes qui expriment l'âme nègre. Des mélopées qui ont un style et un rythme purement africains. Leur relation va s'arrêter lorsqu'Amandla va réaliser que son compagnon aime la musique africaine mais déteste l'Afrique. Selon Amandla, cette aversion contre l'Afrique signifie qu'il s'oppose à l'idée d'une identité originelle pour laquelle elle se bat au quotidien. Entity, le narrateur, retrace l'odyssée de cette amitié dans l'extrait suivant :

> Au début, ils s'étaient bien entendus. Il écoutait des musiques kémites encodées sur son ordinateur. Il avait un goût particulier pour les mélopées sahéliennes, le son de la cora,

> la voix aigre des griots, celle haut perchée des chanteuses, la magie des langues inconnues [...]. Un jour, alors qu'il s'extasiait sur la reprise de It's a man's man's world par un chanteur subsaharien [...], elle lui avait demandé si cela lui plairait de connaitre le pays de l'artiste [...] il s'était expliqué, en disant qu'avec tout ce qu'on voyait à la télé, la pauvreté, la guerre, les maladies, il préférait se contenter de la musique, qui contenait tout ce qu'il voulait savoir des peuples en question (*TAE* : 324-325).

La passion d'Amandla pour la musique africaine, le reggae et son exaspération due à l'attitude babylonienne d'Ajar trouvent une justification dans sa conception, sa vision identitaire. Sa passion effrénée pour le jazz et le reggae vient de ce qu'ils sont des musiques syncrétiques, c'est-à-dire inventées à partir des styles musicaux issus d'univers culturels antagonistes. Ils proviennent des métissages entre les musiques européennes, caraïbéennes et africaines.

Dans le roman, l'icône rasta et reggaeman Bop Nesta Marley est le musicien préféré d'Amandla. Tout au long de son parcours narratif, elle ne cesse d'écouter ses chansons, de s'identifier à lui et de vanter son idéologie. Le reggae est donc dans le texte un moyen de quête et d'expression de la vision identitaire du personnage. Par ailleurs, même si sa connaissance du jazz se limite à la *Freedom Now Suite* de Max Roach, il faut dire que cet attrait pour le jazz souligne à double trait sa posture identitaire puisque cette forme musicale, tout comme le reggae, est une musique essentiellement hybride :

> Elle avait pris un disque parmi ceux en promotion, sans même regarder la pochette. Elle [...] n'avait découvert le titre de l'album qu'une fois dans le métro. Il lui était apparu un petit sourire de la vie, un encouragement à poursuivre sa voie. [...] Elle avait d'abord écouté la chanson dont le titre l'avait le plus interpellée. Depuis elle adorait ce morceau dont le texte était une longue liste de noms de peuples Kémites natifs. Elle avait voulu rechercher d'autres disques de ce genre, n'avait pas su comment s'y prendre. Ainsi sa connaissance du jazz se limitait à la Freedom Now Suite de Max Roach (*TAE* : 324).

Que ce personnage s'intéresse à la musique jamaïcaine (le reggae) et afro-américaine (le jazz) montre bien que la romancière promeut une identité hybride. En effet, les formes musicales inventées par les communautés noires sont la résultante des brassages culturels. Au sujet du reggae, il faut dire qu'il est le fruit de nombreuses rencontres et métissages. Évolution du *ska* puis du *rocksteady*, il trouve ses racines dans les musiques blanches coloniales qu'on faisait jouer aux esclaves (polka, mazurka, quadrille), les formes musicales du XIXe siècle à l'instar du *Kumina*, le *mento*, le *calypso*.... Il est aussi très influencé par le *Rhythm and blues*, le jazz et la *soul music*. Son adoption par le personnage est révélatrice de son identité frontalière. Une identité au confluent de plusieurs cultures.

Au même titre qu'Amandla, Amok et Shrapnel ont une identité hybride. Si ces derniers sont d'origine africaine, leur mode de vie ainsi que leur distraction relèvent

de la culture occidentale. Sur le plan musical, ils sont des détracteurs de certaines musiques africaines. Amok est amateur de la soul, style musical fortement hybride née de la combinaison du *gospel* et *rhythm and blues*. Les *soulmen* préférés sont Curtis Mayfield et Teddy Pendergrass qui ont été des figures de proue de ce style musical dans les années soixante-dix. Ce personnage, à travers son goût musical « habite la frontière, il est à la croisée des cultures » (Miano, 2012 : 27). Bien plus, l'écoute de la musique l'amène très souvent à se questionner sur la perte de ses repères culturels afin de mieux consolider son statut hybride : « Curtis Mayfield chantait l'incarcération de l'être dans son corps. Amok se demanda si le pays lui manquait. Il se posait cette question : la terre lui manquait » (*TAE* : 31).

À tout prendre, la musique, plus qu'un miroir qui reflète le statut identitaire du personnage, incite celui-ci à la prise de conscience de l'identité originale perdue et l'appelle à une (re)construction d'une identité qui convient à son statut hybride. D'ailleurs, allègue Entity, ce qui préoccupait Amok « c'était de trouver une appartenance compatible avec son statut hybride. Lui qui ne parlait pas la langue de ses ancêtres » (*TAE* : 77). Comme on le voit, la musique est un art au truchement duquel les personnages expriment et défendent leurs statuts identitaires.

Conclusion

Pour conclure, nous dirons que *Tels des astres éteints* de Léonora Miano constitue un moment privilégié du patrimoine universel de la musique. Celle-ci, par les citations et les références, contribue à hybrider le texte littéraire, à créer une sorte de synesthésie audiovisuelle et à transformer le roman en un « espace iso-épistémique » (Krysinski, 2004 : 30) marqué par les entrelacs ou les impropriétés artistiques et une poétique de l'hétérogène. Le roman épouse par-là « l'écriture par excellence de notre temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement » (Paterson, 2001 : 91). Les croisements artistiques permettent obliquement à l'auteure de traduire sa vision identitaire ; une identité qui se situe à la frontière/l'intersection de plusieurs cultures. L'hybridation des deux formes d'expression est une stratégie d'élargissement des champs d'observation et d'intensification de la quête cognitive des lecteurs. Aussi permet- elle à l'auteure d'élargir le public des lecteurs vers des mélomanes ; amenant ainsi les férus de l'art sonore à la lecture des textes littéraires et les amateurs de l'art littéraire à l'écoute de la musique.

BIBLIOGRAPHIE

Budor D. & Geerts W. 2004. *Le texte hybride*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle.

Carles P., Clergeat A. et Comolli J.-L. 1994. *Dictionnaire du Jazz*. Paris. Laffont.

Joseph M. & Fink N. (éd.) 1999. *Performing hybridity*. Minneapolis. London. University of Minnesota press.

Krysinski W. 2004. Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XXe siècle. In Budor D. et Geerts W. *Le Texte hybride*. Paris. Presses Sorbonne Nouvelle. 27-40.

Miano L. 2008. *Tels des astres éteints*. Paris. Plon.

Miano L. 2008. J'écris pour comprendre ce que c'est d'être humain. URL : http : //www.africultures.com/php/index.php ?nav=article&no=7646, consulté le 07/08/2016.

Nicot W. 2008. Léonora Miano. «Tels des astres éteints» ou les désastres éteints. *Amina*, n° 459, 56-58. URL : http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano08.html, consulté le 23/08/2016

Paul C. 2015. Introduction. En quoi la littérature comparée est-elle essentielle pour comprendre et analyser les phénomènes intermédiaux ? In Paul C. & Werth E. (éds.) 2015. *Comparatisme et intermédialité/Comparatism and Intermediality. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiale/Reflections on the cultural relativity of intermedial pratice*. Würzburg. Verlag Königshausen & Neumann GmbH. 9-40.

Schaeffer J.-M. 1999. *Pourquoi la fiction ?* Paris. Seuil.

Tchamitchian R. 2013. Léonora Miano et l'écriture musicale , URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11722, consulté le 07/10/2016.

Artistic hybridity and identity hybridity in *Tels des astres éteints* (2008) writing by Leonora Miano

ABSTRACT: If there is an aesthetic that characterizes the novel *Tels des astres éteints* writing by Leonora Miano, it is the combination of literary art and the art of music. This artistic hybridity that starts from paratexts transforms the novel into iso-epistemic space and into an archive of memory discography. For this poetic hybrid, the author expands the fields of observation and intensifies cognitive quest (Krysinski, 2004). It is also a scriptural technical mobilized to translate and defend the identity hybridity.

Keywords: artistic hybridity, identity hybridity, art of music, literary art, poetic hybrid.